

Luglio 2001
CENNI BIOGRAFICI

La mia vita e l'arte, hanno cominciato ad incontrarsi ed evolversi fin dalla più tenera età dei 6-7 anni, stimolati da una vita fino ad oggi sempre molto ricca d'esperienze, viaggi, colori ed emozioni.

A quell'età mi trovavo in Toscana, e dalla mia vecchia casa di pietra si presentava ai miei occhi uno scenario così composto: da un lato, un selvatico, misterioso e infinito bosco, regno dei miei giochi, dall'altro, una campagna rigogliosa e splendente, saggiamente orientata e ingentilita da sapienti ed esperte mani. Il fascino che suscitava in me tutto questo fu tale da farmi sentire l'irrefrenabile desiderio, necessità, di riportare su qualsiasi superficie a mia disposizione, (pezzi di cartone di vecchie scatole, tavolette di legno trovate per caso, qualche volta sui muri, ecc.) e con l'aiuto dei materiali più disparati, (vecchie matite, ombretti e brillantini che mia madre stava per gettare, ramoscelli carbonizzati che erano nel camino, foglie e fiori particolarmente colorati da strofinare, ecc.), ciò che i miei occhi vedevano, ciò che la mia mente sognava.

E così piano piano, anche se in maniera infantile, cominciavo a sperimentare i materiali che trovavo, venivo a conoscenza di varie forme e colori.

Lo scenario cambiò tornando a Napoli. Nel passaggio dalla realtà contadina a quella cittadina, l'esperienza dalla quale fui maggiormente colpita, fu la scoperta della "scatola magica", che mi affascino con le sue immagini coinvolgendomi. A volte mi prendeva una gran voglia di fare parte di tale mondo, da farmi sentire il desiderio di vedere riprodotta sullo schermo la vita che conducevo, immaginando che l'occhio della telecamera riprendesse la mia realtà quotidiana...

Le scuole medie le frequentavo senza amore, forse perché non vi trovavo realtà forti e coinvolgenti quanto quelle precedentemente vissute, me ne sentivo completamente estranea, e questo comportava in me un rifiuto, anche se parziale, di condividere una vita "normale". Tutto ciò che voleva dire "consueto" era ignorato a favore del mio mondo fantastico.

Dopo le scuole medie la scelta naturale fu quella d'iscrivermi all'istituto d'arte, ma anche lì non brillavo; frequentai i corsi di ceramica, moda e quelli di pittura, ma senza provare eccessiva soddisfazione, in quanto non trovavo riscontro fra ciò che studiavo ed il mio ideale di "arte".

Un giorno andai a vedere uno spettacolo teatrale dove era rappresentata una favola, e sulla scena si susseguivano personaggi come folletti, orchi e fate, magicamente interpretati da abili attori. La memoria mi portò ad un momento ben preciso, avevo dieci anni, dinanzi ai miei occhi, allegri e musicati personaggi di una dolce favola, in costumi tra il fantastico e d'altri tempi, in un luogo d'antiche nature sulle quali l'uomo aveva vissuto altre vite: "La gatta Cenerentola" messa in scena da Roberto De Simone fra gli scavi di Baia al tempio ninfeo.

Ebbi un desiderio fortissimo e chiarissimo dentro me: il teatro e tutto ciò che vi apparteneva doveva diventare il mio presente e il mio futuro.

Meno chiaro era l'indirizzo da intraprendere per realizzare le mie aspirazioni, poiché ero tentata dal desiderio di comparire sia sulla scena che dietro le quinte.

Così, trascorso un po' di tempo, cominciai a partecipare ad alcuni laboratori teatrali (sulla scia di Peter Brook, Stanislavskij, Grotowski, ecc.), per avere un contatto diretto con autori, registi, attori e testi. Contemporaneamente m'iscrissi all'Accademia di belle arti, nella sezione di scenografia, che mi consentiva sia di indagare dietro le quinte che venire a contatto con diverse discipline artistiche.

Continuai a frequentare i teatri per assorbire qualsiasi componente di "quell'ambiente".

Finalmente riuscivo così, condividendo l'ottica teatrale, a vivere il passato, il presente, il futuro, il reale, l'immaginario e principalmente (tramite i testi), l'uomo in ogni circostanza e in tutti i suoi stati d'animo. Finalmente trovavo corrispondenza fra i miei studi, i miei ideali e le mie fantasie.

La convinzione della validità delle esperienze fatte fino ad oggi, hanno ulteriormente stimolato in me il desiderio di vedere concretizzati i miei sforzi, e questa primavera è stato per me gratificante compiere un primo passo in questa direzione; infatti, ho collaborato alla messa in scena di uno spettacolo teatrale, confezionando i costumi ed elaborando alcuni oggetti di scena.

Adesso, compiuti gli studi accademici, ho provato a sintetizzare le tante esperienze in una breve tesina richiestami.

... Anche se forse è un sistema un po' limitante...

OPERE SCELTE:

- "Il funambolo" di J. Genet (1957) - "Le sedie" di E. Ionesco (1952) - "Blue" di Derek Jarman (1985)

SULLA SCELTA DELLE OPERE:

“IL FUNAMBOLO” di Jean Genet (1957)

La scelta del “Funambolo” di Genet scaturisce dai paralleli che ho notato fra:

- Le due vite tortuose, quelle dell'autore e la mia, che portano alla riflessione e al “parto” di nuove idee.
- Nel cosmopolitismo in egual modo presente delle esperienze tangibili e non, di pensiero e produzioni artistiche, nelle coscienze.
- Nell'immaginazione che ci porterebbe a risolvere in termini concilianti ogni possibile antitesi, non escluse fra il bene e il male (S. D'Amico)
- Fra il suo intreccio di audacia e perfezione, solitudine e follia, festa e morte (Gino Pinetti): la mia considerazione di ciò che in simil modo ha rappresentato per me la scuola di Tony Stefanucci. Genet e il funambolo come T. Stefanucci con il suo “credo scenografico”, rispetto alla meditazione sul teatro e sull'artista...

Per poter meglio comprendere ciò che intendo (e ciò che in altri termini ho sentito durante primi anni di accademia, dalla voce del maestro), riporto alcuni tratti dell'opera e v'invito a fare un semplice gioco: far interpretare la voce di Genet al maestro Stefanucci e considerare il lavoro della scenografia e dell'artista al posto della fune e del funambolo:

- Genet-Stefanucci: “Il tuo filo di ferro (la scenografia), devi caricarlo della più bella espressione non tua ma sua (dell'autore)”.
- “Fa che il tuo pubblico applaude pieno di meraviglia: “ che filo (scenografia) stupefacente! Come sostiene il suo danzatore (la recitazione) e come lo ama. [...]. Se il tuo amore (per la scenografia), è insieme la tua destrezza la tua astuzia, sono abbastanza grandi per scoprire le possibilità del filo (la scenografia), la tua precisione di ogni tuo gesto è perfetta, si percepirà incontro al tuo piede: non sarai tu a danzare, sarà il filo”.
- “Curioso progetto: sognarsi, rendere percettibile un sogno che diventerà sogno in altre teste”.
- “No, no e poi no, non sei qui per divertire il pubblico ma per sedurlo”.
- “Se cadi (se farai una scena “povera”, “brutta”), ti toccherà la più convenzionale delle orazioni funebri: pozza d'oro e di sangue, luogo dove il sole che tramonta... Non aspettarti di più. Il circo è solo convenzioni”.
- Quando arrivi in pista, bada di non muoverti in maniera compiaciuta (non sovrastare con la scena la recitazione). Entri (l'apertura della scena): con una sequenza di capovolte, salti mortali, piroette, di ruote arrivi ai piedi del tuo attrezzo e ti arrampichi danzando. Fa che alla prima delle tue capriole (prima scena) preparata dietro le quinte, tutti sappiano che sarà un susseguirsi di meraviglie”.
- “Ma il tuo filo, insisto, non dimenticare che solo alle sue virtù devi la tua grazia. Anche alle tue, certo, ma per scoprire e mettere in luce le sue (dell'autore o del regista). Il gioco non sarà sconveniente né per l'uno né per l'altro: gioca con lui [...]. Non temete la crudeltà l'uno dell'altro: sferzante, vi farà fare scintille. Ma badate sempre di non esimervi dalla più squisita cortesia”.
- “Il pubblico? Vede solo il fuoco, e credendo che giochi, non sapendo che sei tu l'incendiario applaude l'incendio”.
- “Conoscerai un periodo amaro -una sorta d'inferno- e solo dopo questo tragitto per la selva oscura risorgerai padrone della tua arte”.
- “Ho come una strana sete, voglia di bere, cioè voglia di soffrire, cioè di bere ma in modo che l'ebbrezza scaturisca da una festa che sia una sofferenza che sia una festa (pensai fra me e me).

“Sono consigli vani e inetti quelli che ti rivolgo. Nessuno potrebbe mai seguirli. Ma non miravo altro che a scrivere su quest'arte un poema il cui calore ti salisse alle guance. Volevo infiammarti, non istruirti”.

(J. Genet)

“E' un giudizio vano e inetto quello che rivolgo. Nessuno potrebbe dividerlo. Ma non miravo altro che a scrivere su questa “tesina” delle parole il cui calore vi salisse alle guance. Volevo infiammarvi, non convincervi”

(J. Genet - A. Caliendo)

“LE SEDIE” di E. Ionesco (1952)

“Uno spaccato di vita in uno scenario un po’ surrealista”

La volontà d’approfondire la mia conoscenza in merito al pensiero e all’opera di Eugène Ionesco, (Dublino 1906-Montparnasse 1989-In Francia dal 1938), è sorta in me nel momento in cui, durante il trascorso anno accademico, mi sono cimentata nella collaborazione per la messa in scena della sua opera “Il re muore”(1962), in ambito accademico.

Fui attratta dalla descrizione che gli autori del teatro dell’assurdo davano della condizione umana qual’era all’epoca, in quanto la ritenevo e la ritengo tutt’ora valida per quanto riguarda la maggior parte della società attuale.

Teatro dell’assurdo: “[...]Definizione data negli anni Cinquanta ad un gruppo di opere, catalogate anche come esempi di “teatro astratto”, di “protesta e paradosso” che denunciano l’assurdità della condizione umana [...]”...

(Enciclopedia Generale Mondadori)

...“Con l’apparente “insensato”, per una prospettiva di rottura con il teatro di “routine”, distruggendo la riconoscibilità del mondo delle figure corrispondenti; per un’incompatibilità col ruolo sociale”[...].

(G. R. Morteo)

Ionesco amava molto il teatro, poiché riteneva che la verità della finzione fosse superiore a quella della realtà, ma “ Era la presenza sul palcoscenico dei personaggi in carne ed ossa che mi infastidiva”. Ciò che egli intendeva dire è spiegabile se si ha presente la verità del bambino che crede realmente al proprio gioco. Un adulto può raggiungere tale verità solo se realmente capace di provare le fantasie e le emozioni proposte; ma l’evidenza dei fatti dimostrava a Ionesco che non v’erano, in generale, esseri capaci di raggiungere tali verità (possiamo affermare che era la stessa circostanza di fronte alla quale si videro precedentemente Antoine per quanto riguardava la realtà teatrale, Jarry o Pirandello per quanto riguardava le circostanze sociali). Questi “esseri” erano i borghesi, gli stessi che si potevano incontrare quotidianamente ovunque, quelli che formavano la società.

Egli incolpava la società tutta d’essersi “addormentata”; si riferiva a quel sonno mentale, e che conseguenzialmente diveniva fisico e spirituale, causato dall’autoconformismo alle regole formali di comportamento sociale: quello dell’esprimersi, del comportarsi, dell’apparire, ecc. Adeguandosi totalmente a tali regole, succedeva, a lungo andare, che il pensiero e il giudizio individuale erano annullati a priori, a discapito dei sentimenti puri (come quelli che scaturiscono nell’artista descrittoci da Albert Camus, nel suo testo “Il mito di Sisifo”,1941) (1), delle vere emozioni che fanno scaturire dei desideri veri.

(1) Le note sono riportate a fine tesina

Si riferiva ad una “personalità viva”, in mancanza della quale vedeva rimanere solo una sorta di inutile maschera (*clichè comportamentali*), uguale per tutti e che risultava avere solo una negativa funzione di filtro

per la mente, il cuore e lo spirito, che non dava la possibilità di osservare la realtà umana quale realmente era diventata e che man mano peggiorava a causa dei falsi e costruiti comportamenti scaturiti da tali esseri (E’ esattamente ciò che era considerato “sonno” da fuggire nelle teorie di Camus o ciò che Freud avrebbe potuto considerare come disturbo psichico del piano nascosto, inconscio (2)). Esistevano violenze, come quelle nate dai “giochi di potere”, mancanza di sane morali personali e sociali, sparite a favore delle suddette regole. Conseguenzialmente, non avendo questi esseri nulla da comunicare ed essendo “addormentati”, egli vedeva in loro un’incapacità e un’impossibilità di comunicare.

Tutto, compreso il linguaggio, gli risultava drammaticamente standardizzato; insomma regnava “la forma”, che creava barriere fra gli uomini a discapito dei contenuti della vita. Conformismo e non contenuti puri .

Alla luce di tali circostanze, contemporaneamente Ionesco si vergognava di sé perché cosciente di far parte di tale società, e quindi ciò che riteneva essere un problema sociale alla fine risultava appartenergli (si stava ponendo evidenti problemi esistenziali).

E se in cuor suo da tali circostanze e da una tale vita non vedeva possibilità di salvezza (stessa visione di Kierkegaard), figuriamoci se poteva credere ai “giochi” proposti da quei falsi o morti personaggi!

Fu così che abbandonò il teatro.

A trentanove anni decise di imparare l'inglese, acquistò un manuale di conversazione, e si mise all'opera copiando le frasi tratte dal manuale per poterle imparare a memoria: stava dando inizio a tutto quel processo di distruzione del linguaggio, (similmente a come procedevano i surrealisti al seguito di Breton) (3) che lo avrebbe portato alla creazione de “La cantatrice calva”(1950), prima delle sue opere.

Successivamente accettò la proposta del giovane regista Nicolas Bataille di metterla in scena (ciò che consigliavano Camus o più avanti Victor Turner, n. 1920-1983), così fu dato l'avvio alle ricerche sulla maniera di mettere in scena il testo, e più si lavorava più Ionesco sentiva di riuscire a dare forma e a manifestare concretamente, a teatro, quello che era il suo pensiero interiore in merito alla società.

Stava affrontando il suo problema esistenziale (nella stessa maniera dell'essere umano che si mette di fronte a sé e al mondo nella maniera come ancora descritta da Camus).

Quel lavoro conteneva diversi meccanismi che avrebbero caratterizzato gran parte dei suoi lavori, primo fra tutti il *concepimento dell'opera*, a partire dalla realtà che lo circondava, poi la *distruzione del linguaggio*, nel quale egli vedeva racchiusa la sua concezione del mondo e in particolare quella della mentalità borghese, quindi distruggere quel linguaggio equivaleva a distruggere quella mentalità e tutto ciò che da essa scaturiva (un'azione che poteva risultare forte come quella dei dadaisti) (4).

Metteva in evidenza il *trascorrere del tempo*, tempo “assurdo” (“Considerazione del tempo come barriera mentale” A. Camus), che per contrasto poteva far riflettere su quelli che in maniera stereotipata sono i tempi formati e dettati dalla società per ogni circostanza, che non rispettano i biologici bisogni d'ogni singola persona ma che alla fine possono definire e condurre alla cosiddetta “giornata tipo” (stesso discorso può valere per il tempo come considerato né “Il re muore”).

Il *malessere fisico* di alcuni suoi personaggi può rappresentare sia quello che potrebbe essere il proprio malessere spirituale che si manifesta sempre più col procedere nella malaugurata avventura (Martin Esslin) sia quella che potrebbe essere l'unica spia d'avvertimento di malessere umano rispetto alle condizioni vissute; fino alla fine non è ascoltato da nessuno dei suoi “personaggi” (ciò che accade anche né “La lezione”, 1952).

Quanto alla *recitazione*, egli era per la non interpretazione, per la *neutralità*, quella che per l'attore rappresenta la capacità d'intendere la necessità del momento, che quindi in tal senso poteva equivalere alla libertà personale; se invece ne parliamo in merito alla resa del personaggio, questa ne sottolineava la debolezza degli esseri umani nel cambiare la propria natura davanti ai nostri occhi (credere “ciecamente” a tutto ciò che si vuole), quindi schiavitù dell'umana debolezza.

Nelle sue opere, inoltre, si possono trovare e analizzare tanti altri elementi simbolici e “strategie viventi”, come la capacità di *far “parlare i silenzi”, le pause, la mancanza di distinzione fra oggetti animati e inanimati*, ecc.

“Comunicare per darsi l'illusione di avere qualcosa da comunicare. Allora il delirio, la folla disperata, costruzione di una cerimonia fittizia... [...]. Nient'altro che sedie, nessun essere umano, un gran bisogno di

dire, nessuno che ascolti; esigenza di esorcizzare la disperazione”.

(Gian Renzo Morteo: introduzione e traduzione dell'opera)

“Il teatro è essenzialmente rivelazione di cose mostruose, o di condizioni mostruose, senza immagini che portino a noi.”

(E. Ionesco)

La scelta di quest'opera è dovuta fondamentalmente alla mia condivisione delle idee di Ionesco e alla citazione sopra riportata di G. R. Morteo.

Ne “Le sedie” sono affrontati:

La proliferazione della materia: l'equivalente della proliferazione da parte dell'uomo dei concetti inutili, in questo caso rappresentato dal graduale aumento delle sedie, che, in senso lato, ci schiacciano, che sono d'inutile impiccio dinanzi alla visione della realtà o semplicemente mezzo per poter credere a ciò che si vuole.

L'incapacità di comunicare una lunga esperienza di vita: tutta l'organizzazione e l'impegno dei coniugi non serviranno a nulla, perché essi non si rivolgono a nessuno (sedie vuote e invitati immaginari) e in più il compito di rivelare il messaggio di una vita, quello del vecchio uomo, non solo è affidato ad un'altra persona, ma, ancor peggio, questa non ha i mezzi per potersi esprimere: è sordomuta!

La forma che coincide col contenuto; quindi se Ionesco considerava realtà come "addormentato-assurda", l'opera non poteva concludersi in nessun'altra maniera che non fosse quella assurda, e i sottotitoli potrebbero essere: "Condurre una tale vita o perseverare con quelle determinate circostanze, non porta altro che all'assurdo", inteso come follia, e che in questo caso si manifesta sempre più col procedere dell'opera sotto una forma "dichiarata" e "identificabile" dalla massa.

I suoi artifici non sono riscontrabili solo nel testo; lo stesso impegno e attenzione egli li rivolgeva anche alla *scenografia* e agli *oggetti di scena*: sempre partendo dalla realtà, quindi scene per lo più realistiche, egli riusciva a "farli parlare" e a renderli coerenti col tema trattato, tramite l'alterazione dell'uso che n'era previsto.

In particolare, egli sceglieva accuratamente gli oggetti che avevano una simbologia comunemente riconosciuta e ne prevedeva l'uso in maniera da sottolinearne il messaggio intrinseco (potremmo affermare che proponeva il movimento letterario simbolista sorto in Francia fra il 1870 e il 1880)⁽⁵⁾ per poi giungere all'*esaltazione dei simboli*; in maniera da dargli la valenza di forte impronta riflessiva per l'animo umano (come azione dadaista).

Proseguo con qualche altra riflessione sorta durante gli studi condotti su Ionesco; ad esempio in merito alle critiche fatte all'epoca a Ionesco d'essere stato anti-realista e di non aver fatto teatro.

A discapito di tali affermazioni, rispondo che Ionesco è stato sempre realista in quanto ha sempre dimostrato di voler e saper guardare lucidamente sia la realtà che lo circondava sia quella che intimamente gli apparteneva.

A sostegno di quest'affermazione si può fare un confronto con ciò che vedevano coloro che costituivano la precedente storia del teatro, come Pirandello, Antoine, Jarry, Pitoëff, Marceau, ecc., e porre particolare attenzione alle teorie di Camus.

Ritengo esauriente nominare l'ambito teatrale in quanto in questo sono sempre rispecchiate le positive o negative condizioni sociali, o tramite il quale è stato possibile apportare confronti coi quali poter dedurre molte delle realtà esterne a questo.

Forse è vero che la sua non fu un'opera creata dal nulla, che anche in altri settori culturali fu fatto tanto altro lavoro di rinnovamento per l'esigenza di assimilare e comunicare i frutti dei tanti cambiamenti che erano e stavano avvenendo nel mondo, e che tutto ciò rese a Ionesco "il terreno pronto ad accoglierlo", ma è suo il merito d'essere riuscito a integrare, a rendere concreto e a comunicare il messaggio di molti ... pongo la questione dell'uovo di Colombo.

Riguardo l'accusa di non aver fatto teatro, metto in evidenza il fatto che le precedenti drammaturgie rispecchiavano degli schemi condivisi da gran parte degli autori ed includevano: un tema propositivo dal finale predeterminato, un rapporto mimetico con la realtà esteriore, un'introspezione psicologica, un intreccio della storia, una concezione logica, un'espressione compiuta, ecc. Tutte caratteristiche che nelle drammaturgie di Ionesco non sono presenti: e allora "Come faceva "quell'esterno" a dare una definizione di un qualcosa di nuovo che neanche capiva?!" (e la stessa esclamazione è valida per Beckett). A conferma del suo sempre attuale ragionamento e successo, propongo di guardare la realtà con i suoi occhi, con quelli dell'"uomo assurdo" di Camus, e cito la messa in scena de "Le sedie" con la regia da Tullio Pericoli avvenuta nel gennaio di quest'anno al Teatro studio di Milano.

Con la mia elaborazione della scena, ho voluto provare a giocare con i meccanismi teatrali, antepoendo, o comunque facendo finta di anteporre la struttura tecnico-espressiva al "messaggio", cercando di cogliere il concetto di sperimentazione delle avanguardie artistiche, cercando di dare l'idea di "uno spaccato di vita in uno scenario un po' surrealista".

...Anche se adesso ho un piccolo rimpianto: l'aver conosciuto e amato solo successivamente Beckett e le sue opere. Se ciò fosse avvenuto in tempo utile, avrei optato sicuramente per la realizzazione di una sua opera: per tutto il meraviglioso processo di conoscenza e sintesi attraverso la quale egli mi porta a "vivere" gli infiniti mondi di un quotidiano così "umanamente atemporale", tramite l'uso di un distillato puri di parole, gesti, suoni e musiche.

“BLUE” di Derek Jarman (1985)
“SINERGIA FRA TESTO E COLORE, il paradosso del non mostrabile”
(di A. Caliendo)

Derek Jarman costruisce il suo ultimo film sul “paradosso del non mostrabile”, portando lo spettatore ad avere avanti ai propri occhi immagini non date visivamente ma fortemente evocate da voci, suoni, musiche e silenzi.

Lavoro interessantissimo sia dal punto di vista tecnico che soprattutto di contenuto (una profonda e reale esperienza al servizio dell’umanità), ha suscitato in me la provocazione di voler concretizzare il percorso inverso, cioè lavorare su quell’opera cinematografica “cieca” per tradurla in opera visibile e tangibile.

Sicuramente con tale operazione non ho rispettato quella che era l’intenzione di Jarman, ma in questa circostanza è ovvio che la mia attenzione è rivolta soprattutto ad una elaborazione da un punto di vista scenografico.

La mia elaborazione teatrale di Blue è frutto di un discorso riscontrabile in due “tappe”: la prima consiste nel parallelo lavoro di ricerca delle reazioni “psicofisiologiche” ai colori e di elaborazione pittorica dei sentimenti suscitati in me dalla visione dell’opera.

La seconda, di trasposizione di questa ricerca in forma teatrale: cercando di rispettare il più possibile la fondamentale intenzione di D. Jarman di non cadere nella “forma identificabile”.

Essa è svolta col fine di rendere tutte le sensazioni, emozioni e riflessioni da Jarman proposte con le sole tonalità e gradazioni di blu di Prussia e blu d’oltremare: il primo evidenzia la condizione iniziale di vista solo parzialmente danneggiata, e il secondo (oltre che ricordare le ricerche condotte dall’autore sul blu di Yves Kline) evidenzia il progressivo peggioramento della sua vista.

La scelta di usare quei due blu è dovuta alla mia identificazione che l’artista mi ha portato a fare fra le circostanze da lui immaginate del percorso verso la cecità (blu di Prussia), e le reali circostanze con le quali si trova invece a fare i conti (blu oltremare- blu Kline).

Per quanto riguarda la messa in scena, ho ipotizzato una proiezione continua dei “morfini” degli elaborati pittorici (precedentemente collegati cinematicamente), in un quadro di proiezione circolare collocato sul fronte della scena, in maniera di avere l’idea, la sensazione di un occhio attraverso il quale è possibile vedere materialmente le proposte di Jarman.

Nelle vicinanze di tali proiezioni, l’attore avrebbe dovuto interpretare le sensazioni più profonde, intime, secondo una preparazione fisica guidata dalle scuole di danza classica, moderna e di mimo, in maniera tale che le sensazioni provate siano visibilmente riscontrabili unicamente secondo i movimenti dettati da tali scuole.

Nei momenti opportuni, in seconda, si sarebbero dovute chiudere, per scorrimento laterale, due quinte, dove all’incontro di queste si sarebbe ottenuto un foro circolare, corrispondente al primo per dimensioni e posizione; fornito dall’interno della scena, tramite scorrimento dall’alto, di tulle sul quale sarebbe stato possibile visualizzare le proiezioni del morfini, e attraverso il quale, dall’interno della scena, sarebbero potuti uscire fasci di luce (in movimento, fissi, intermittenti, ecc.) fino a raggiungere la platea.

Nella zona antistante tali quinte, l’attore avrebbe dovuto interpretare i momenti di vita passati e presenti. Nei momenti di massima riflessione, l’attore avrebbe recitato sul proscenio, per un maggior contatto e incisività sul pubblico, e in funzione di esso, luci e proiezioni previste anche al di fuori del quadro scenico, per ottenere il massimo coinvolgimento.

Proiezioni di morfini sarebbero state previste anche in diversi punti della sala e, in alcuni momenti, sulle quinte chiuse la di fuori dello spazio forato. Dato l’argomento sicuramente non un’atmosfera di festa.

Durante ogni entrata in scena, l’attore avrebbe con sé una sedia differente: simbolo e sostegno di ogni circostanza raggiunta.

Arrivata a tale soluzione: la mia interpretazione dell’opera, “ho dimenticato” il vincolo della forma di Jarman e ho nuovamente cominciato a lavorare sulla mia concezione dell’opera.

La scenografia, in quanto ispirata ad alcuni lavori di Robert Wilson (Einstein on the beach, Avignone 1976, Edison, Villeurbanne 1979, The golden Windows, Monaco 1982, Alceste, Cambridge 1986, etc.) è per la maggior parte costituita da schermi di proiezione.

Sulla sinistra guardando (dal punto di vista del pubblico), l’unico elemento praticabile e riscontrabile nella sua forma: un tavolo con sedia su pedana, e sovrastante ad esso una lampadina, che normalmente

avrà la funzione di illuminare ma che successivamente, spostata in altro punto e fatta oscillare, rappresenterà lo scorrere del tempo.

Sul fondo della scena, il quadro adibito alle proiezioni corrispondenti alle emozioni.

Sulla destra, quadro di proiezioni che evocheranno gli ambienti vissuti (casa, ospedale, strada); fornito al centro di schermo televisivo dal quale saranno trasmesse informazioni e descrizioni provenienti dall'esterno (telegiornale, ecc.).

Al centro, un pannello verticale piastrellato e fornito di piano metallico orizzontale e praticabile, sarà sfruttato, anche mediante l'illuminazione (parziale o totale), come letto sia d'ospedale che di camera.

Sulla destra guardando del "piano piastrellato", un altro piccolo quadro di proiezioni che sosterrà le immagini descritte degli ambienti circostanti.

Antistante al "piano letto", una pedana in plexiglas blu, illuminata al momento opportuno dall'interno e dall'alto, sarà sfruttata dall'attore come luogo di profonda meditazione.

L'attore interpreterà il testo secondo una preparazione sulla scia di Stanislawskij.

Trama di Blue (G. B. 1995, col. 76')

Mentre lo schermo è completamente e costantemente blu, quattro voci fuori campo si abbandonano, con l'accompagnamento musicale elaborato da Simon Fisher Turner, a riflessioni libere e liriche sulla malattia, l'amore il cinema, la memoria, il sesso, l'amicizia, il dolore, la poesia, il tempo, il disfacimento fisico, la morte.

Il testamento struggente, ironico e disperatamente vitale, del regista inglese diventato cieco a causa dell'Aids, che trova nell'opera monocromatica del pittore Yves Klein la metafora perfetta per rappresentare sia l'impalpabilità devastante del virus sia la liberazione spirituale condizionamento della materialità. [...]. Jarman costruisce il suo ultimo film sul paradosso del non-mostrabile, costringendo lo spettatore a fare i conti col suo drammatico annullamento visivo (il colore fisso risulta ammaliante, ipnotico, ma anche insostenibile allo sguardo) ed esprimendo la lucida consapevolezza della fine in una confessione border-line sulla passione e la responsabilità di vivere nonostante e contro la malattia, che irrompe con energia e furore nella contemplazione indotta dalla tela blu.

Per qualcuno non è cinema, per altri è una delle più sconvolgenti esperienze vissute davanti allo schermo.

Dal dizionario dei film di Paolo Mereghetti, 1999

(1) Nello stesso anno Camus diede la prima definizione di “assurdo”.

(2) **Sigmund Freud** (1856 Freiberg-1939 Londra) neurologo e psichiatra.

Egli si dedicò prevalentemente ai disturbi isterici, che assunse a prototipo della follia, inteso come specifico insuccesso della ragione umana. In tal modo, scoprendo inaspettate relazioni di significato all'interno del disturbo psichico rivela così due piani: un piano manifesto e un piano inconscio.

La fondamentale scoperta freudiana può essere riassunta affermando che la ragione umana, anche quando fallisce ha un senso. Nasce così la formula freudiana, secondo la quale “esiste nell'uomo un sapere del quale non sa nulla”[...]. In altri termini, l'esistenza di un sapere che è dentro l'uomo, ma del quale l'uomo non sa nulla, implica, come conseguenza, il fatto che il comportamento dell'uomo può essere deciso al di fuori della sua coscienza [...].

Partito così per esplorare il comportamento psicologico, Freud è in realtà approdato a una rivelazione della concezione dell'uomo normale, in quanto ha scoperto che anche l'uomo normale è sempre sotto l'influenza del suo inconscio. La sua opera doveva quindi esercitare una grande influenza non solo sulla psichiatria e la medicina, ma anche sulla psicologia, sulla pedagogia, la sociologia, e l'antropologia così come sull'esplorazione dell'opera d'arte, della religione e della stessa epistemologia e, incontrandosi anche forse in modo destinato a diventare privilegiato, con la linguistica [...].

(3) Il **surrealismo** letterario e artistico, sorse in Francia ad opera d'Andrè Breton (1896 Orne-1966 Parigi; poeta, saggista e autore di tre manifesti del surrealismo 1924-1930-1955).

La parola *surrealisme* era stata coniata da Apollinaire (1880 Roma-1918 Parigi), che la attribuiva però ad un senso assai vago (di opposizione a realismo). Breton invece (già in un testo del 1922) userà questo termine per definire “un certo automatismo psichico” simile alla condizione del sogno. Egli si richiamava alle scoperte di Freud: “L'esploratore uomo dovrà captare le forze che operano nella profondità del nostro spirito”. Breton pensò per tanto di registrare il dettato del pensiero attraverso la scrittura automatica, che dovrebbe sottrarsi ad ogni controllo della coscienza. La scrittura automatica non fu per lui un mero strumento di esplorazione del subcosciente: permise piuttosto di “considerare il prodotto automatico in se stesso”, il che implica un'identificazione perfetta dell'uomo e il suo linguaggio.

Quest'operazione sul linguaggio, questa liberazione dal linguaggio è concepita come una liberazione dell'uomo. Così “il sogno diventa avventura” e l'uomo “abita un universo popolato di meraviglie; meraviglie della vita, della strada, del reale” (Picon). L'immaginario tende a diventare reale; i libri di Breton istituiscono misteriose comunicazioni fra l'immaginario e il reale, penetrano nella zona inesplorata del “caso oggettivo”, attraverso il quale si manifesta per l'uomo “una necessità che gli sfugge, sebbene egli la sperimenti vitalmente come necessità”. Il programma surrealista può essere ricondotto ad alcune linee essenziali. Questo movimento si propone un rinnovamento integrale della cultura, un rovesciamento del corso della civiltà occidentale e dei suoi paradigmi tecnologico - scientifici. E' sua ambizione unificare le facoltà dell'uomo, superando le tradizionali compartizioni di razionale- irrazionale, conscio- inconscio, veglia- sonno, si pone come strumento di questa liberazione la **scrittura automatica**, praticata soprattutto negli anni 1919-1924.

Il problema della scrittura automatica è quello di instaurare un nuovo tipo di comunicazione: profonda, subliminale, priva di soggetto (non essendo assunta da nessun tipo di Io psicologico) in tanto di gruppo, ma potenzialmente universale. Suoi immediati precedenti sono sia la tecnica della parola in libertà dei futuristi sia quella di distruzione nel senso dei dadaisti. C'è da dire che i surrealisti sono assai più vicini ai futuristi che ai dadaisti. I surrealisti vogliono imitare il funzionamento del reale pensiero, cioè cogliere il pensiero nel suo prodursi, nella sua originaria positività, prima dell'intervento regolatore dell'intelletto e della cultura.

Il surrealismo si manifestò dapprima come movimento letterario ma lo si deve considerare piuttosto come una filosofia di vita, un atteggiamento metafisico che investe la totalità dell'esistenza umana, un metodo investigativo più che una teoria dell'arte.

(4) **Dada** fu un movimento artistico e letterario fiorito specialmente in Francia dopo il 1916, che rinnegava ogni valore razionale e tradizionale. Così denominato da Trtstan Tzara (pseudonimo di Samuel Rosenstock, 1896 Moinesty-1936 Parigi; di origine romena e a Parigi dal 1919) con una parola trovata a caso sul dizionario, che manifestasse il programma di libertà della cultura tradizionale. L'assunto polemico del dada consisteva nel rifiuto di qualsiasi aspetto dogmatico delle teorie artistiche,

nell'assunzione ad opera d'arte di oggetti di uso comune, nell'uso di tecniche originali in gesti spettacolari che avessero il valore provocatorio dell'assurdo, a significare l'intento di cancellare le esperienze del passato.

(Vi contribuì sicuramente il clima della I guerra con la sua tragica realtà, cui questi artisti reagirono con assurdo di genere opposto, che valorizzava i contenuti di vitalità e libertà).

(5) Il **simbolismo** è una tendenza a esprimersi con simboli nelle arti figurative, in letteratura ecc. In particolare fu il movimento letterario sorto in Francia fra il 1870 e il 1880 e poi diffusosi negli altri paesi europei. E' una forma prelogica di pensiero e di linguaggio in cui sono presenti caratteri di arcaicità e che sono correlati nei contenuti emozionali rimossi. In base alla psicoanalisi, il simbolismo contraddistingue l'inconscio e il linguaggio onirico, in cui esplica un ruolo protettivo in quanto lascia filtrare a livello cosciente il simbolo e non ne rivela la realtà simboleggiata. La concezione simbolista dell'arte si caratterizza nel rifiuto dell'apparenza naturale, a favore di simboli e significati di valore universale; il fine è di creare un momento di incontro fra la percezione sensoriale e quella spirituale.